

**LA CONTRAMEMORIA Y ARCHIVOS QUE POSEEN VOZ PROPIA:  
ANÁLISIS FÍLMICO DE VALIJAS (EPISODIO 1) Y PLUMAS (EPISODIO 2) DE LA SERIE  
DOCUMENTAL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS EN ARGENTINA (2021)**

**OCTAVIA GARRIAZO ARAGONEZ**

Foz do Iguaçu  
2026

**LA CONTRAMEMORIA Y ARCHIVOS QUE POSEEN VOZ PROPIA:  
ANÁLISIS FÍLMICO DE VALIJAS (EPISODIO 1) Y PLUMAS (EPISODIO 2) DE LA SERIE  
DOCUMENTAL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS EN ARGENTINA (2021)**

**OCTAVIA GARRIAZO ARAGONEZ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Dias Fonseca

Foz do Iguaçu  
2026

OCTAVIA GARRIAZO ARAGONEZ

**LA CONTRAMEMORIA Y ARCHIVOS QUE POSEEN VOZ PROPIA:**

ANÁLISIS FÍLMICO DE VALIJAS (EPISODIO 1) Y PLUMAS (EPISODIO 2) DE LA SERIE  
DOCUMENTAL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS EN ARGENTINA (2021)

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Cinema e Audiovisual – Diversidade Cultural Latino-Americana.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Prof. (Dr.) (Eduardo Dias Fonseca)  
UNILA

---

Prof. (Dra.) (Camila da Silva Marques)  
(UNILA)

---

Prof. (Dr.) (Fabio Allan Mendes Ramalho)  
(UNILA)

Foz do Iguaçu, 19 de junho de 2026.

Dedico este proceso:

A Nilda Aragonez, mi madre, mujer trabajadora, amorosa, llena de resiliencia y resistencia.

A mis ancestras trans y travestis que abrieron camino en la línea del frente para hoy vivir y disfrutar con algo de libertad, y mantener sus memorias con voz propia.

## AGRADECIMENTOS

Primeramente, agradezco a mí misma por respetar mi tiempo y ser constante a pesar de los diferentes procesos que atravesé durante la realización de esta investigación.

Agradezco a mi orientador Prof. Dr. Eduardo, por haber aceptado este proceso delicado e importante para mí, por la disposición, paciencia y sinceridad en el desarrollo de este proceso como de la vida.

Agradezco a Marcelo Zini, por la complicidad, el cariño, la complicidad, el cuidado y confiar en mi potencial.

Agradezco a la banca formada por la Prof. Dra. Camila y el Prof. Dr. Fabio. Ambos influyeron en mi formación universitaria y mi visión sobre la pesquisa.

A mi familia que vinieron acompañando todo este proceso, por el amor, confianza y coraje para transicionar conmigo.

A Patrick, por la conexión, la paciencia, la locura, y las interesantes conversaciones que solíamos tener en Foz do Iguazú y Buenos Aires.

A Michel, por el cuidado, las conversaciones y enseñarme de cine y música de Brasil.

A los amigos que hice en Foz do Iguazú, a los que están y los que fueron, por ese intercambio de conocimientos, por ver lo que no veía en mí.

A los amigos de Buenos Aires, por la camaradería y complicidad en la ciudad de la furia.

A Cielo Abierto, Juan Pablo Frattoni y su familia, por hacer mi estadía en Santa Fe leve y llena de paz, por la calidez, el respeto, las bellas conversaciones y anécdotas.

A los amigos de Perú, por aquellas anécdotas, conversaciones, y acompañar el antes de un inicio.

Por fin, te agradezco a ti, tu nombre ya no tiene pronunciación, aquella persona que, desde nuestra infancia sin ninguna palabra siempre hablabas de Octavia, por el amor verdadero, por el cuidado, por haber respetado mi tiempo, por tu resistencia y por el coraje de dejar que yo viva.

*¿Y cuándo supiste que eres mujer?  
Yo de toda la vida, un escándalo.  
Porque si tú lo eres  
Lo vas a ser siempre nena  
me entiendes siempre  
porque eso se lleva dentro  
desde que una nace.  
Y si yo tengo que decir soy transexual  
lo soy  
no tengo porque negarlo.  
**Cristina Ortiz “La Veneno”***

## RESUMEN

El ensayo pretende crear reflexiones acerca de la contramemoria y el material de archivo, a partir de su articulación con la serie documental Archivo de la Memoria Trans (2021), discurrendo en la narratología y de las construcciones imagéticas/sonoras para reivindicar la memoria trans contada por ellas mismas. Inicialmente la investigación abordará los conceptos de memoria-contramemoria, archivos y travestis, para el análisis subsecuente de la contramemoria como legitimidad de la existencia, de cómo las disidencias sexuales y marginalizadas hacen uso de sus propios archivos y voz propia para reivindicar su sobrevivencia al exilio, y acallamiento forzado por un estado y sociedad que las segrega, vulnera, ultraja sus derechos y las deja en el margen de la historia oficial. Así mismo, se reflexiona la construcción de la memoria colectiva y su alteración en el régimen de la visibilidad en relación a su productividad en el cine.

**Palabras-clave:** memoria; contramemoria; archivo; trans; narratología.

## RESUMO

O ensaio pretende criar reflexões sobre a contramemória e o material de arquivo, a partir de sua articulação com a série documental *Archivo de la Memoria Trans* (2021), dialogando com a narratologia e com as construções imagéticas/sonoras para reivindicar a memória trans contada por elas mesmas. Inicialmente, a pesquisa abordará os conceitos de memória–contramemória, arquivos e travestis, para a análise subsequente da contramemória como legitimidade da existência, de como as dissidências sexuais e marginalizadas fazem uso de seus próprios arquivos e de sua própria voz para reivindicar sua sobrevivência ao exílio e ao silenciamento forçado por um estado e uma sociedade que as segregam, vulnerabilizam, violam seus direitos e as deixam à margem da história oficial. Da mesma forma, reflete-se sobre a construção da memória coletiva e sua alteração no regime de visibilidade em relação à sua produtividade no cinema.

**Palavras-chave:** memória; contramemória; arquivo; trans; narratologia.

## TABLA DE FIGURAS

|                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>Figura 1</b> – Archivos psiquiátricos .....                            | 27 |
| <b>Figura 2</b> – Me escapé de ser el maricón del pueblo .....            | 28 |
| <b>Figura 3</b> – Subirme a un tren distinto .....                        | 29 |
| <b>Figura 4</b> – Llegada a Estados Unidos .....                          | 30 |
| <b>Figura 5</b> – El exilio me marcó para siempre.....                    | 31 |
| <b>Figura 6</b> – Tomo la decisión de irme .....                          | 32 |
| <b>Figura 7</b> – Mi departamento se volvió un lugar para reuniones ..... | 34 |
| <b>Figura 8</b> – La gente quería ver a las travestis .....               | 38 |
| <b>Figura 9</b> – Esos fueron momentos hermosos. ....                     | 39 |
| <b>Figura 10</b> – La gente hacía avalancha .....                         | 40 |
| <b>Figura 11</b> – A la gente le encantaba las travestis. ....            | 42 |
| <b>Figura 12</b> – En la vida real te cerraban la puerta .....            | 42 |
| <b>Figura 13</b> – Flexible a las amarguras y tristezas, tratas. ....     | 43 |
| <b>Figura 14</b> – Tratas.....                                            | 43 |
| <b>Figura 15</b> – El eje esencial de una travesti son las hormonas ..... | 44 |
| <b>Figura 16</b> – Travestis en la calle .....                            | 45 |
| <b>Figura 17</b> – Estuve más presa de lo que viví afuera .....           | 46 |
| <b>Figura 18</b> – Yo hacía mis trajes.....                               | 47 |
| <b>Figura 19</b> – Tanga y lazos doblados .....                           | 47 |

## SUMARIO

|                                                                                                       |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>1 INTRODUCCIÓN</b> .....                                                                           | 11 |
| <b>2 LA MEMORIA, LA CONTRAMEMORIA, Y LOS ARCHIVOS</b> .....                                           | 16 |
| 2.1 PLIEGUES DE LA MEMORIA.....                                                                       | 16 |
| 2.1.1 ERUPCIÓN DEL ARCHIVO DE MEMORIA TRANS .....                                                     | 18 |
| 2.2 LA CONTRAMEMORIA COMO CONTESTACIÓN A LA INVISIBILIZACIÓN ..                                       | 20 |
| 2.2.1 LO TRANS COMO GESTO POLÍTICO.....                                                               | 22 |
| 2.3 EL ARCHIVO COMO ALIADO DE LAS VOCES SILENCIADAS.....                                              | 24 |
| <b>3 LA VIDA EN UNA MALETA: VALIJAS (EPISODIO 1) DEL ARCHIVO DE LA<br/>MEMORIA TRANS (2021)</b> ..... | 27 |
| <b>4 EL CARNAVAL LIBERA: PLUMAS (EPISODIO 2) DEL ARCHIVO DE LA<br/>MEMORIA TRANS (2021)</b> .....     | 38 |
| <b>5 CONSIDERACIONES FINALES</b> .....                                                                | 49 |
| <b>6 REFERENCIAS</b> .....                                                                            | 51 |
| <b>7 FILMOGRAFÍA</b> .....                                                                            | 53 |

## 1 INTRODUCCIÓN

En el transcurso de la historia de las personas trans-travestis en América Latina es posible identificar un estigma estructural hacia el colectivo trans, segregándolas de los ámbitos político, social, cultural y económico. “Lo travesti forma parte de la historia desde los inicios, lo que pone en evidencia el hecho de que la oficialidad se ha erigido en virtud de un sinfín de silencios” (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 48). En el artículo titulado *El museo Travesti del Perú*, los autores Kateryn Lorenzo, Ardiere Rodríguez y Giuseppe Campuzano indagan minuciosamente la pauta creativa con la que Campuzano propone otra historia del Perú desde una visión queer y contra colonial. Este artículo propone activamente el concepto contra colonial sobre la historia del origen del Perú, y una narrativa que le sea propia, construida por sus protagonistas que exprese en toda su complejidad la naturaleza travesti del Perú.

El carácter multidisciplinario a la hora de ensamblar el Museo Travesti del Perú (MTP) es fundamental y, al beber de fuentes disímiles y atravesar todos los momentos históricos (desde los pre incas hasta los postindustriales), dota de incommensurable importancia a los textos y sobre todo al lenguaje, de allí que surja la necesidad de sistematizar un glosario de voces que designen lo<sup>1</sup> travesti. También cuenta con un archivo de prensa que recoge la historia de exclusión y degradación que han tenido que padecer muchos travestis peruanos entre los años 1966 y 1996, este archivo se convierte en memoria de acoso y en denuncia pública, además de constituirse como una pieza del muestrario y el más inmediato antecedente de la Historia Travesti del Perú (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 50).

La relevancia que tienen los archivos fotográficos, registros audiovisuales, cartas, notas periodísticas son importantes para la construcción de la memoria de personas que fueron silenciadas y de las sobrevivientes compartiendo historias en común. Una memoria alternativa sobre realidades que fueron contadas con voces ajenas desde la oficialidad de una memoria. “Se trata de la necesidad de crear memoria para exigir justicia; de hacer hablar a una comunidad siempre hablada por otras voces” (PEREYRA, 2017, p. 201).

En este contexto, la contramemoria ofrece un espacio de muchas memorias posibles a partir de archivos vivos de resistencia. Aguirre, 1998, nos presenta que también podemos acceder a la reconstrucción de la contramemoria, rebelde y crítica, que en el transcurrir de las generaciones y que, de manera parcial, encubierta o esporádica, consigue

---

<sup>1</sup> Lo: es un artículo neutro y se usa para referirse a conceptos, ideas o cualidades abstractas, sin género.

mantener viva la conciencia popular de que los hechos sucedieron a costa de haber reprimido y negado otras oportunidades de historia y otros trayectos de la historicidad. De acuerdo con el autor:

Una contramemoria que nos recuerda que las cosas siempre pueden ser diferentes, y que, si bien los pasados no dominantes han sido vencidos, no fueron completamente eliminados, pues están allí, agazapados, esperando las condiciones de su posible resurrección (AGUIRRE, 1998, p. 49).

Fue a partir de los resultados de la pesquisa de mi TCC I “Mapeamento de Producciones Cinematográficas con tema de mujeres trans y su representación en la cinematografía peruana desde el 2010 hasta el 2023” que comencé a inquietarme por los archivos de la memoria trans. Los resultados de la pesquisa mencionada fueron que de las 24 producciones cinematográficas peruanas del 2010 al 2023, solamente 2 cortometrajes fueron dirigidas por identidades transmasculinos y que abordan sobre el hombre trans, *TRANSición* (2020), de Alex Hernández, que es un proyecto autobiográfico que cuenta la TRANSición del director junto a sus familiares, y de otros personajes transmasculinos que relatan sobre el estigma de la familia y la sociedad peruana con respecto a las personas Trans. Y *A mares amores* (2023), de Arturo Dávila Zelada, que narra como a partir de encuentros diarios con amantes trans, se genera un diálogo entre el hogar, el cuidado y la memoria. Las imágenes que se construyen revelan el amor, las costumbres y la espiritualidad que se teje en esta intimidad.

Las otras 22 filmografías fueron dirigidas por hombres y mujeres cisgénero, como *Corazón de perro* (2014), de Lenin Díaz, que cuenta la historia de Carlos, un chico que vive entre dos amores: el amor de Sirenita, una travesti que sueña con casarse con él y Carmen, el amor de toda su vida. *Así nomás* (2016), de Willy Combe, narra como tres amigos deciden hacer una película de zombis sin dinero, y tienen que ideárselas para lograrlo. Llegando a obtener un resultado sorpresivo: una película para reír de inicio a fin, y es así como en esa película un hombre cisgénero encarna a una travesti. Y en *Salomé* (2016), de Benny Ríos Arenas y Mario Barbaran, cuenta la historia de dos hermanos que se enamoran a primera vista de la nueva vecina del barrio, ambos la cortejan y terminan en una aventura donde no todo es lo que parece. Estas obras audiovisuales en su mayoría representan a la mujer trans desde el sensacionalismo, como estilista, fácil de seducir, celosa que solventa económicamente al marido, realiza actos criminales, y los personajes trans tienen un comportamiento exageradamente grotesco, siendo ridiculizadas y causando mofa entre los otros personajes, reforzando los estereotipos cinematográficos de las

mujeres trans.

Ese resultado fue el detonante para querer profundizar en la memoria y saber de las verdaderas historias de mis ancestras travestis de mi ciudad, pero la búsqueda de esto tuvo resultados vagos debido a la escasez de información sobre archivos fotográficos, periodísticos y registro audiovisual, es como si todo lo relacionado a lo trans está silenciado. Aguirre afirma que “depende de nosotros, de nuestra actividad y decisiones colectivas, la posibilidad de que la contramemoria resurja de nuevo y se actualice, y de que esos pasados reprimidos se conviertan en las líneas dominantes del próximo devenir histórico” (AGUIRRE, 1998, p. 49).

En este trabajo no me inquieta analizar la representación audiovisual de la mujer trans, sino más bien comprender como a partir de archivos fotográficos y registros audiovisuales que han sido reprimidos, como se construye un discurso audiovisual para reivindicar la memoria trans contada por ellas mismas Y como consecuencia ser una contramemoria que rebate con la representación visual y narrativa de producciones cinematográficas dirigidas por personas cisgénero en su mayoría hombres, que representa a la mujer trans desde la estigmatización influenciada por cánones culturales, sociales y políticos. En simultáneo, existen obras audiovisuales que se distancian de este modelo narrativo dominante y que son una propuesta sensible frente a la indiferencia, el olvido y la segregación de aquellas que fueron silenciadas. En Perú no encontramos esas narrativas y por ellos busco otras filmografías latinoamericanas con esa cuestión. Para Nabal (2017), la larga lucha por la subjetividad y por el derecho a la diferencia y a la autenticidad tiene un amplio camino que recorrer que, actualmente, pasa ya por que sean ellas y ellos, con o sin reasignación o cirugía, los que cuenten sus propias historias.

Cuando se piensa en la memoria trans audiovisualmente, probablemente aparezcan las figuraciones de las ficciones cinematográficas, así como las narrativas que predominan en los imaginarios sociales. Ahora bien, ¿Se puede hablar de la memoria trans con otra narratología cinematográfica diferente a la fundada en los discursos dominantes? ¿Cómo opera el montaje para la construcción del discurso de la memoria de un colectivo? ¿Qué ventajas proporciona el lenguaje audiovisual para la construcción de la memoria trans? ¿Cómo estas propuestas expanden la imagética y otorgan legitimidad a la memoria del colectivo trans?

Para examinar posibles respuestas a las preguntas planteadas, esta investigación usará una metodología cualitativa exploratoria y revisión bibliográfica para

delimitar conceptos y el análisis fílmico para la observación de imagen y sonido. Se propone hacer un análisis fílmico y comprender dos capítulos de una serie documental que puede considerarse la pionera en otorgar mayor visibilidad, así como dar legitimidad a la historia del colectivo trans y ser memoria de las sobrevivientes, alejándose de los márgenes de la ficción e imagética convencional. Ambos capítulos, desde sus estrategias narratológicas y de montaje, ofrecen perspectivas diferentes sobre el colectivo trans y las historias en común de exilio para la supervivencia.

La obra audiovisual escogida para el análisis fílmico es el *Archivo de la Memoria Trans en Argentina* (2021), de Agustina Comedi y Mariana Bomba. Agustina Comedi es una directora de cine y guionista argentina, destaca su ópera prima *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), y *Playback. Ensayo para una Despedida* (2019). Con su cine reivindica la memoria, la militancia y la identidad. Sus filmografías son pertenecientes al cine LGBTQ+ argentino. Y Mariana Bomba es una Directora de Fotografía y Directora de Postproducción argentina, fue directora de fotografía en *Roman* (2017). Hizo fotografía fija en películas como *La Novia del Desierto* (2017), *Happy Hour* (2017), y *Matar a un Muerto* (2019). Y es Productora Asociada de *Las Hijas del Fuego* (2018), y *Caigan las rosas blancas* (2025).

Los capítulos para ser analizados son *Valijas* (Capítulo 1), y *Plumas* (Capítulo 2). Ambos capítulos oscilan entre el exilio por las persecuciones y los días de carnaval donde las chicas trans podían disfrutar de la libertad, visibilización, aceptación y espacio de resistencia. Estos capítulos nos permiten aproximarnos a las propias imágenes y voces del colectivo trans desde nuevas perspectivas humanizadas, proponiendo a los espectadores procedimientos estilísticos audiovisuales más extensos.

En este trabajo pretendo averiguar la productividad del concepto de la contramemoria (AGUIRRE, 1998; LUONGO, 2015; BULA, 2022), su relación con la obra audiovisual, y de qué manera la narratología y aspectos de montaje pueden otorgar legitimidad a la memoria del colectivo trans. Pretendo entrar en el debate del término de contramemoria no para resignificarlo, ni para replantearlo, sino, para evidenciar posibles relaciones con la obra audiovisual suscitada, y de manera flexible, está en constante construcción, siendo una memoria alternativa de aquellas personas que con indiferencia no son reconocidas y sus historias son borradas.

Volviendo al objeto de estudio, la elección de los capítulos mencionados

anteriormente es muy importante y sugestivo para este análisis. En Valijas (Capítulo 1), María Belén, una mujer trans de 50 años. Su infancia, el bullying de sus compañeros, el primer exilio a la gran ciudad, su lucha por los derechos humanos, la persecución policial y su asilo político en Estados Unidos. A pesar de abordar varias cuestiones se reitera los diversos exilios que vivenció la protagonista para su supervivencia. En Plumas (Capítulo 2), Cintia cuenta cómo empezó su transición, el efecto que las hormonas hicieron en su cuerpo, desde la alegría que eso le produjo hasta la persecución policial, y los días de carnaval como únicos momentos de libertad y existencia pública.

Los dos capítulos seleccionados, Valijas y Plumas, se configuran como archivos de memoria del colectivo trans y que también desde la contramemoria cuestionan una memoria previa emanada desde la oficialidad, aspectos, que pretendemos profundizar en nuestro análisis, para ello, uno de los caminos de esta investigación será el análisis de ambos capítulos, desglosando sus camadas imagética, sonoras y aspectos de montaje, así como la interpretación subjetiva y generar discusiones sobre nuevas narrativas e perspectivas fílmicas que, generalmente, no giran en los circuitos tradicionales.

A través de la articulación del concepto de la contramemoria y análisis fílmico, esta investigación no solo ilumina las particularidades de la contramemoria, sino que también propone una reflexión más amplia de como el lenguaje audiovisual otorga varios aportes y ventajas para la preservación de la memoria de la comunidad trans. Y, por fin, quiero destacar que esta investigación contribuye para un más profundo entendimiento del archivo de memoria y de las funciones de la narratología cinematográfica, resaltando el medio audiovisual como espacio de mayor visibilidad para una memoria opuesta que acompaña la versión real de los hechos de historias que se movían en el silencio y olvido.

## 2 LA MEMORIA, LA CONTRAMEMORIA Y LOS ARCHIVOS

### 2.1 PLIEGUES DE LA MEMORIA

Hay que reconocer que los archivos, no son solo instituciones construidas socialmente, sino que también tienen su propio papel en la producción de conocimiento sobre el pasado y 'dan forma a nuestras nociones de historia, identidad y memoria. La creación de lugares de memoria, como los museos y archivos, nos proveen un recuento de lo que sucedió desde el punto de vista de sus actores quienes lo otorgaron (BULA, 2022, p. 28).

Trans, travesti, trava, son algunos términos con los que se ha etiquetado y estigmatizado a las personas con una identidad de género que no coincide con el sexo asignado al nacer. El hecho de formar parte de esta comunidad o colectivo de cuerpos disidentes, involucra que seamos segregadas por el estado y excluidas por la sociedad, forzándonos a cargar estereotipos y prejuicios relacionados a la prostitución, enfermedades mentales, enfermedades sexuales, ridiculización y actos delictivos, todas estas etiquetas son asignadas y promovidas por un estado que niega nuestra existencia, nos omite derechos y se opone a nuestra visibilidad.

Las personas trans hemos sido apartadas desde antes, sin voz propia, acalladas en la historia contada desde una oficialidad. Nosotras estamos en una constante zona de disputa por que nuestra existencia y nuestros derechos sean reconocidos, no ser enterradas en el olvido, que nuestras historias existan en una memoria colectiva “como forma de visibilizar las problemáticas de las identidades de género disidentes [...], con acceso abierto a toda la comunidad” (BUGNONE; MACIOCI, 2023, p. 7).

En el contexto del cine argentino, hace pocos años esta área y tema fue contada a través de archivos de memoria que apelan a las emociones y sensaciones con voz propia de las mismas protagonistas, evidenciando como las personas de manera original establecen lazos con su pasado para la construcción de su identidad. “El archivo se posiciona como un espacio de visibilización de esas historias y productor de otras memorias” (BUGNONE; MACIOCI, 2023, p. 9). Un ejemplo notable de este archivo de memoria con voz propia es la serie documental *Archivo de la Memoria Trans (2021)*, dirigido por Agustina Comedi y Mariana Bomba, que alcanzó mayor visibilización en el medio audiovisual y fue pionera en la creación de la memoria trans a través de archivos. En esta línea Bugnone y Macioci afirman que “la imagen desde la intimidad propone microhistorias, porque no es sólo un archivo cuya temática se revela desde la [contramemoria], sino que

sus prácticas archivísticas proponen otras maneras de archivar, consignar y exhibir” (BUGNONE; MACIOCI, 2023, p. 11).

Las integrantes de este colectivo/comunidad marginada, en cuanto a la invisibilización, son empujadas a que vuelvan a una realidad distorsionada, y a la vulnerabilidad socioeconómica con pocas oportunidades laborales, escasa posibilidad de tener formación académica y poco acceso a la salud pública. En este sentido Campuzano; Lorenzo; Rodríguez, afirman que, mediante la reapropiación de archivos y materiales, la validez de un reordenamiento de la narración histórica desde el punto de vista del travesti también denuncia la injusticia a la que ha sido sometida. Así el travesti se erige como la única voz autorizada para articular su historia y memoria.

Es un hecho que la historia es responsable de los procesos de transmisión de los recuerdos colectivos y salvaguardarlos, no se reduce sólo a la tarea de mantener viva la memoria; la historia reivindica también el hecho de que tal memoria no es unitaria, sino que se descompone en múltiples memorias, en diferentes herencias que incluso pueden ser distintas y hasta opuestas entre sí (AGUIRRE, 1998). La historia entonces debe vincular también el diagnóstico crítico de los hechos y procesos reales que producen y reproducen dicha memoria, mostrando cómo esta última se compone tanto de verdades históricas y creencias no comprobadas.

Si bien la memoria es parte de la historia, esta última no se reduce a la primera. La historia es sin duda memoria, pero también contramemoria, y más allá indagación crítica, reflexión creativa, reconstrucción problemática y búsqueda interminable de nuevos “indicios”, pistas, nuevas lecturas e interpretaciones y explicaciones de los hechos históricos mismos (AGUIRRE, 1998). Esto coincide con el planteo de Luongo (2015), quien de manera posicionada afirma, que la fuerza de la memoria y sus huellas, son energía deseante, que se vislumbran como un acicate para el intento creador. Esta labor de búsqueda crítica permite, asimismo, dar cuenta de las conexiones existentes entre el trabajo con la memoria y las subjetividades encarnadas que aparecen en el [archivo] porque en este mismo impulso exponen un vínculo con lo colectivo, con una comunidad a la cual se está unido de modo complejo.

Para analizar la posterior obra cinematográfica con archivos de la memoria trans, no sería viable delimitar el análisis apenas en la memoria y archivo. En los próximos subtemas voy a recurrir a algunos conceptos fundamentales para comprender la contramemoria como contestación a la invisibilización y lo trans como gesto político.

### 2.1.1 Erupción Del Archivo De Memoria Trans

La memoria se construye como un campo de inclusiones y exclusiones, un territorio movedizo en el que circula aquello que se debe o quiere recordarse. Las narrativas hegemónicas, por tanto, se encargan de tejer y crear memoria de acuerdo con los constructos ideológicos que subyacen a sus proyectos políticos. En este sentido [el medio audiovisual permite que] la memoria como un artificio que re-construye o hace memoria desde una condición marginal u otra. De este modo, el discurso de la memoria se fabrica, y como tal, enajena todo aquello que no merece alojarse en los derroteros de los relatos nacionales (SANCHEZ, 2019, p. 91).

El Archivo de la Memoria Trans (AMT) fue creado por María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco, ambas mujeres trans activistas, que habían imaginado tener un espacio donde reunir a las compañeras sobrevivientes, sus recuerdos y sus imágenes, asimismo, con el propósito de formar un espacio para la protección, la construcción y la reivindicación de la memoria trans. Preservar la memoria de los cuerpos que sufrieron la violencia de la policía, el abandono y la punición del Estado y la complicidad de la sociedad fue uno de los principales impulsos para volver a encontrarse. Con un acervo de más de 15.000 documentos que van desde principios del siglo XX hasta finales de la década de los años 90, el AMT tiene como visión constituirse como un referente/organismo documental y de memoria colectiva de las identidades trans. Corresponde aclarar que el foco del AMT, en rigor, está puesto sobre la protección, construcción y reivindicación de la memoria de travestis y mujeres trans (BULA, 2022).

En 2012 Claudia Baudracco fallece. Ese mismo año María Belén Correa crea un grupo en la red social Facebook, con el objetivo de compartir fotos, documentos, recuerdos, registros de objetos, y todo tipo de material de los archivos personales de viejas amigas y conocidas de la comunidad trans de Buenos Aires entre los años ochenta y noventa. En el encabezado del grupo María Belén declaró que se trataba de un “Espacio para la recolección y protección de la memoria trans en fotos, recortes, vídeos, revistas, películas y entrevistas, pero sobre todo en historias contadas por las sobrevivientes” (ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS, 2018). Este hito fundacional se trataba de un gesto de resistencia, el de construir un archivo de un colectivo marginado y violentado históricamente.

Entre 2014 y 2015 se unió al archivo Cecilia Estalles, activista visual y coordinadora general del proyecto, quien propuso profesionalizar el archivo y armar el archivo físico, donde un grupo de compañeras que trabajasen sobre las fotografías con ayuda técnica. Entre 2015 y 2017 se fue formando el equipo de trabajo. Trabajaban con

computadoras donadas o compradas con subsidios, tenían poco dinero, pero mucha voluntad. También recibieron una capacitación en gestión documental (BUGNONE; MACIOCI, 2023). En este sentido Valeria Bula (2022) señala que la memoria es una práctica de resistencia y auto preservación, una negación de las fuerzas que buscaban eliminar a todes. Asimismo, las chicas del colectivo del AMT también crean esta memoria como reclamo al estado para exigir la creación de derechos y normas frente a tanta persecución y vulnerabilidad con las que se enfrentan en un país que las tiene abandonadas. “En el ámbito del derecho penal las identidades se construyen mediante la creación y ejecución de leyes (médico-jurídicas) inclusivas que ponen al descubierto, desamparan y excluyen identidades que actualiza el dispositivo saber/poder” (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 49).

De esta manera, se ve la necesidad de crear un relato histórico de primera persona que en vez de excluir lo trans, lo centraliza. La teoría queer nos permite entender cómo es que este proyecto puede surgir ahora y tomar legitimidad hoy porque podemos ver la historia más allá de categorías estáticas. Hoy existe el lenguaje y conocimiento para poder desestabilizar estas categorizaciones hegemónicas de género. La aproximación queer supone una particular amenaza para los sistemas clasificatorios que afirman su propia atemporalidad y fijeza. En este proyecto de ampliar estas categorías, vemos como el AMT simultáneamente continua y desestabiliza el esfuerzo colectivo de memoria (BULA, 2022, p. 19).

La memoria como practica de resistencia, autopreservación se vuelve una aliada para los colectivos o comunidades de disidencia sexuales que cuestionan el binarismo y no encajan en una sociedad cis/masculina que las transgrede por erigir su propia identidad. En esta dirección Campuzano; Lorenzo; Rodríguez (2018) apunta que lo travesti, y la<sup>2</sup> travesti, descentra la mirada del poder, en tanto que rompe el binarismo identitario de la sexualidad mediante la autoconstrucción y deconstrucción de la propia identidad: deslocalizando y descentrando las textualidades inscritas sobre los cuerpos. “La finalidad es reconstruir la historia travesti a la vez que se despliega y consolida una nueva forma de articular un discurso que le sea propio y exprese en toda su complejidad la condición travesti del Perú” (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 49).

---

<sup>2</sup> La: es un artículo definido femenino (para sustantivos como la travesti).

## 2.2 LA CONTRAMEMORIA COMO CONTESTACIÓN A LA INVISIBILIZACIÓN

Plantea la prostitución de aquella memoria instituida, naturalizada y despótica. Una prostituta no como finalidad, identidad o paradigma sino como mediadora de un proceso sexualizante, posidentitario y descolonizador, de un rito donde el cuerpo, el arte y la historia son dispositivos deconstructivistas. El discurso hegemónico ya incluía lo travesti como fetiche en su relato, el discurso travesti ha de saber jugar con aquellas dosis de exótica y buen salvaje (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 44-45).

Es un hecho, que si eres una persona trans automáticamente la sociedad nos coloca en una condición marginal y subalterna. A partir de esa condición podemos contar desde nuestro terreno minoritario aquellos relatos propios que difieren y responde a la historia y memoria establecida por la Cisheteronormatividad<sup>3</sup>. Es pertinente apoyar el concepto de la contramemoria en la propuesta teórica que Carlos Aguirre (1998) nos ofrece para entender la contramemoria como respuesta a la falta de legitimidad de la existencia trans. Frente a la memoria histórica/nacional, instaurada de manera genérica y dominante a nivel social, a pesar de sus cambios, manipulaciones y reconstrucciones continuas, existen también otras “memorias alternativas, dominadas y no hegemónicas”, pero igualmente presentes y actuantes dentro de la cultura y el imaginario colectivo de las sociedades.

Memorias de alcance más popular, de una existencia más accidentada, o de una presencia social más marginal, aunque a veces igualmente consistente, que expresan y rescatan a las tradiciones y a los recuerdos de las clases subalternas, conformado por la memoria trans que si bien no obedece al rol hegemónico de memoria "oficial" o "nacional", o supuestamente "cohesionaste" de todo un país, sí mantiene en cambio vivas y actuantes las tradiciones, los recuerdos, las experiencias y las lecciones atesoradas que conforman la identidad de ese grupo marginal de una "nación" cualquiera, la que sólo a nivel del discurso es supuestamente unitaria y homogénea. (AGUIRRE, 2003).

La historia emanada desde la oficialidad, una historia total que es siempre crítica, también es capaz de dar una mirada en sentido contrario a las evidencias oficializadas, esto será como una suerte de contramemoria, de complejo proceso de transmisión de los recuerdos en ruinas, vivos, latentes y actuantes de esos pasados posibles, pero aún no dominantes, que sobreviven en las experiencias y herencias mantenidas por los colectivos y comunidades oprimidas de la historia. Es claro que la memoria colectiva puede ser reivindicada y utilizada, lo mismo para legitimar un cierto

<sup>3</sup> Cisheteronormatividad: normas sociales y creencias que se rigen las personas cuya identidad de género se corresponde con la asignada al nacer.

presente, remontándolo a orígenes gloriosos y reacomodándolo de acuerdo a las más venerables tradiciones que, a la inversa, como verdadera contramemoria, y, por lo tanto, como empeño genuinamente crítico que intenta mostrar los múltiples pasados vencidos, reprimidos y negados para dar paso al status quo vigente (AGUIRRE, 1998, p. 46).

La escritora e investigadora Gilda Luongo (2015) en “Memoria, escritura poética y diferencia sexual: Dos poetisas chilenas” afirma que la contramemoria, es un concepto nutricional, porque da a conocer sobre aquella memoria minoritaria que no se doblega a los bancos de datos centralizados, se expresa como una fuerza intensa, cíclica, desordenada, persistente de una manera zigzagueante; tiene una relación muy cercana con hechos traumáticos, y en este sentido también es importante los afectos junto a desacuerdos sociales y políticas nacientes en la producciones de esta área. Es justamente el relato contramemorial que se diferencia por crear la memoria desde regímenes sensibles que debate con los relatos masculinos que ponen su foco en el logos. “Leer desde la contra-memoria significa entrar al ejercicio memorioso nebuloso, gris, aquel practicado por sujetos que ocupan sitios frágiles y por ende no centrales en esta matriz cultural literaria-canónica. De hecho, se hallan débilmente adscritos a esa memoria mayoritaria” (LUONGO, 2015, p. 53).

Esta memoria incardinada, almacenada en la densidad física y no sólo en la psique, engendra diferencias fortalecedoras; posibilita el desplazamiento del ser por el devenir, dado que se aleja de la monumental memoria mayoritaria levantada por la masculinidad hegemónica que somete e invisibiliza la memoria de mujeres, [transexuales], indígenas, pobres y subyugadas (LUONGO, 2015, p. 51).

Asimismo, considerando las palabras de Valeria Bula (2022), una forma de imaginar una contramemoria es cuando los relatos y detalles de la realidad no existen, lo cual es un mecanismo imperativo cuando se trata de hacer concebibles y dar legitimidad a las vidas de personas marginalizadas quienes a menudo la historia no las recuerda ni documenta, que la existencia de ellas va más allá de la documentación de su sufrimiento. La memoria oficial no tiene detalles ni muestra evidencia legítima acerca de nosotras, nuestra realidad es apropiada por la voz de quien impone el poder y se refiere a nosotras con una narrativa que nos degrada como humanas, por ello, que las travestis cuenten sus realidades desde la legitimidad de sus cuerpos y voces resulta ruidoso para el estado que nos viene silenciando. “Hacer esto desafía la memoria hegemónica en mostrar que, a la vez, las mujeres trans y travestis son víctimas de la violencia más alta (el reconocimiento que se les niega), pero que a la vez vivieron algo fuera del morbo

(la narrativa que se les impone)” (Bula, 2022, p. 12).

A través de los archivos personales, se hace una intersección crítica en una narrativa histórica, especialmente esa relatada por los mecanismos de prensa y en lo poco que ellos se mencionan en los relatos estatal, que tradicionalmente no le otorga a las travestis y mujeres trans los matices, la celebración, la humanidad y el cariño que se le otorgan a los demás. Con fotos de momentos de celebración, de lo íntimo, de reuniones entre amigos, de fiestas y carnavales [...], es posible hacer eso sin depender de imágenes de lo macabro y grotesco y en vez hacer memoria centrando los momentos de vida y felicidad, no solamente esos de sufrimiento; es rescatar a la humanidad desde la clandestinidad (BULA, 2022, p. 24).

Una contramemoria que no minimiza las vidas basándose en reportes científicos y policiales deshumanizante, sino que nos mueve a formar parte de la resistencia ante la violencia extrema de lesa humanidad, que a las travestis y mujeres trans les niega la inocencia.

### 2.2.1 Lo Trans Como Gesto Político

Não vão nos matar agora, apesar de que já nos matam. [...] Não vão nos matar agora porque ainda estamos aqui. [...] Nós estamos aqui e elas estão conosco, ouvindo esta conversa e nutrindo o apocalipse do mundo de quem nos mata (MOMBAÇA, 2021, p. 13-14 *apud* PARANHOS, 2023, p. 519).

Las personas trans/travesti somos humanas, sé que es obvio, pero es necesario puntuarlo debido a la constante deshumanización de la mujer trans por parte del estado y la sociedad. La condición humana nos otorga inherentemente asumir una condición política, junto con ello nuestro cuerpo es lugar de lo político, y no es politizado por causa la segregación y persecución del estado. Dicho esto, al dialogarlo con la creación de una memoria trans es importante considerar y entender las complejidades que se desprenden de las historia y relatos influenciadas por la identidad de género. “Es necesario crear una grieta profunda que distingue lo “nuestro” y lo otro para posibilitar una discusión sobre la persecución como *el resultado de* la desviación de las normas de género. Esto es necesario al crear un relato puramente basado en cierta identidad y una historia que existe por ese hecho, distinto a las normas tradicionales de la militancia política masculinizada” (BULA, 2022, p. 21).

Es un hecho, sí, que la vida trans oscila entre la vulnerabilidad y estigmatización, sumándole el acechamiento por la muerte, debido a que somos cuerpos disidentes que no nos regimos a las normas sociales instauradas por el estado, no aptas

para ser ciudadanas porque no encajamos en las categorizaciones binarias. Y como manera de castigo somos acreedoras de la percusión policial, porque si no hay leyes, ni derechos y ni normas que nos contemplen, somos presa fácil de la violencia policial, y forzadas a la muerte social y física). “[...] o país [estado] mata e asfixia aqueles que estão às margens, mas que ainda assim não consegue conter a potencia existente na experiência de quem ali se encontra. Afinal, são histórias de ancestralidade que circunscrevem novos corpos e novas vivências” (PARANHOS, 2023, p. 519)

Nuestro cuerpo asume una connotación política en los ámbitos de salud, educación, trabajo, social, políticas y otros, pero que también se le niega a ejercerlo reducido a que nuestros cuerpos disidentes desde la vestimenta, apariencia, y comportamiento representan lo desviado y prohibido. Nosotres somos “sujetos de conocimiento válidos, no como anormales o pervertidos” (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 45). La misma idea cercana podemos encontrar del cuerpo lo siguiente:

Ficção 7: Corpo é ocupação. Temos que tomá-lo ou senão deixá-lo permanecer tomado pelo império racista, cis+supremacista, heterocapitalista e corpo-colonial [...], Ficção 11: corpo é monstro e escapole para fora dos cercados, desconcerta ficções, resiste às tentativas de definição, cruza fronteiras e está sempre em via de tornar-se outrx (MOMBAÇA, 2015 *apud* Siqueira 2023).

Al no ser reconocidas por el estado, no somos incluidas ni accedemos a las instituciones estatales de servicio a la ciudadanía. Nosotras quedamos excluidas de los entornos socioeconómicos, siendo forzadas a vivir en el exilio y buscar mecanismos para sobrevivir.

El cuerpo se convierte en un territorio de disputa, de lucha y soberanía frente a las tensiones de como nuestros cuerpos disidentes deberían lucir, vestir, expresarse para encasillar frente a la sociedad y con el estado, y solo así tener el cese de la represión que ejercen sobre nosotras, varias, muchas, porque no solo le pasa a una, sino a varias, y eso también es política.

El hecho de que imágenes y relatos como los que expone el AMT comiencen a tomar su lugar en la escena pública, tanto en espacios digitales como en muestras diversas, contribuye a la construcción de otra realidad. Esto se debe a que se trata de la práctica política que busca legitimar la existencia de la comunidad trans, dando espacio a las voces de quienes la componen, en tanto actores/as sociales capaces de contribuir a la construcción de otro sentido común. En eso radica su carácter político (PEREYRA, 2017, p. 209).

## 2.3 EL ARCHIVO COMO ALIADO DE LAS VOCES SILENCIADAS

Es decir que la máquina del archivo no funciona únicamente en el “edificio” destinado a depositar los documentos, sino que es una máquina social que opera en el ordenamiento jerárquico de los registros de la producción social y se constituye a partir de una articulación de diferentes cuerpos, prácticas, técnicas y funciones enunciativas en un momento dado, suponiendo la configuración de todo un régimen sensible (TELLO, 2019, p. 62 *apud* TEJERO, 2019, p. 202).

Crear memoria colectiva/social a partir de los archivos no necesariamente tiene que ser concebida desde una mirada de inocencia, indiferencia y naturalidad como se suele pensar. Esta memoria es selectiva, a través de la selección de los archivos se escogen los hechos, las personas, los lugares, “así como su montaje y su organización diversa, ocupan un lugar medular” (TELLO, 2015, p. 126). Que formaran parte de la construcción de esta memoria colectiva/social que erige la identidad de este grupo social caracterizada por la marginalidad y el silenciamiento. “Se trata de la relación entre lo dicho y lo no dicho. La relación entre la imagen y la palabra constituyen lo visible. En el trabajo del AMT no sólo hubo una elección en la toma de las fotografías originalmente, sino que hay una nueva elección que las hace circular en otro espacio y con otra finalidad, la de construir un archivo que posibilite hacer visible a un sector marginado” (PEREYRA, 2017, p. 209). Asimismo, es relevante puntuar que la exhibición del cuerpo trans se establece como parte de la estrategia de visibilización de la comunidad trans.

El sociólogo y filósofo Andrés Tello (2017) señala que el archivo ha sido entendido, de manera literal y metafórica, como el lugar legitimado de la historia y cultura. “Una superficie de registro extendida en el conjunto del cuerpo social, que supone la articulación de diferentes procedimientos, técnicas y prácticas sociales; un conjunto variable de operaciones de clasificación y diferenciación jerárquica de los registros, tecnologías de selección y exclusión de inscripciones, que son fundamentales para los modos de organización social [...]” (TELLO, 2019, p. 62 *apud* TEJERO, 2019, p. 202).

En relación con el AMT los diversos archivos que exhiben nos remete a una época donde dominaba la dictadura militar argentina que las perseguía severamente por su condición de travesti y de marginal. Estos materiales de archivo no necesariamente siguen un orden cronológico, pero tiene en común un tiempo próximo entre ellas, espacios similares y pertenecen al mismo grupo social. En la línea de Walter Benjamín, Tello concuerda que “también la función política que adquiriría aquí la imagen-archivo, respondiendo a una necesidad “vital”, a saber: la exposición de la estructura y la realidad

social de un momento dado que, a efectos de la percepción, profundiza el conocimiento que la ciudadanía debe tener de su entorno socio-político” (TELLO, 2015, p. 130).

La propia existencia de una [memoria travesti] apunta a una clara ruptura del concepto canónico, en tanto instrumento político de verdad, desde [una memoria] misma donde además encontramos por primera vez un discurso acerca del travestismo [...] construido por (y desde) sus protagonistas (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 46).

Trayendo para este contexto de archivos, en sus reflexiones descolonizadas en Museo Travesti del Perú (2015-2016), Campuzano; Lorenzo; Rodríguez, afirman que lo travesti estuvo presente desde el surgimiento de la historia, lo que deja en evidencia el hecho que la oficialidad se ha instituido y consolidado en virtud de un sinfín de silencios.

A raíz de la necesidad de ubicar y localizar al travesti en las jerarquías identitarias se inician dos vías definitorias que intentan incorporar al travesti a los patrones binarios de la identidad. Para ello se establecen dos vías de acción que asumen esta responsabilidad de control y de construcción identitaria. La primera donde se considera lo travestido y al travesti como una “desviación sexual” porque atenta contra el orden político y social predeterminado, y, por ende, es criminalizado; y la segunda como un “desviado sexual” que puede ser aprehendido por el poder y reactualizado bajo los patrones de la identidad. Esta labor es asumida por la interrelación de los diferentes poderes de las disciplinas: médico-psicológicas, jurídicas y ético políticas (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 45).

Campuzano ha erigido una memoria que junto a los archivos derriban el concepto de institución y sugieren interpretaciones alternativas, “enfaticando, así, aquellos elementos significativos que han sido desviados de la mirada por la focalización en otros aspectos menos subversivos o, simplemente, que han permanecido ignorados y por tanto acallados” (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015- 2016, p. 48). De acuerdo con Campuzano “[los archivos] y experiencias nos señalan que lo travesti no es la emergencia actual de una nueva conceptualización de la sexualidad, sino que es, y ha sido, una figura que se ha ido desarrollando a lo largo de la historia como un desafío face to face con aquellas jerarquías identitarias de género (CAMPUZANO; LORENZO; RODRIGUEZ, 2015-2016, p. 44-45).

En este sentido podemos destacar que el archivo no se reduce a almacenar documentación. El archivar también permite consignar y, en esta dirección crear sentido. Para la autora Ana Pereyra (2017), afirma que “la potencia del archivo es la de recuperar esas voces en lugar de hablar por ellas, porque al dar su propio testimonio habilitan la posibilidad de dar paso a otra realidad y al hacerlo, en el acto mismo de construir el archivo,

alteran las competencias sobre la pertenencia o la exclusión del espacio común” (PEREYRA, 2017, p. 213). Independientemente del hecho de que no estemos hablando de representaciones de lo atroz, se nos permite reflexionar sobre aquellos espacios en las que transitan las imágenes del archivo. (PEREYRA, 2017).

El archivo participa en el área de la memoria al no doblegarse frente a la Cisheteronormatividad de los relatos históricos oficiales. El archivo al involucrarse en el entorno de la diversidad y disidencias sexuales proporciona una camada de complejidad al ser debatidas con la memoria, sumada que esos entornos no son abordados en el área de la memoria ni en espacios con presencia el estado.

La violencia del estado regida por las condiciones del cis-sexismo agreden a las identidades trans desde épocas pasadas y en varios momentos somos apartadas al olvido. En los archivos oficiales del estado las personas travestis somos apagadas de la historia oficial, siendo mencionadas a modo de balbuceo por voces ajenas.

El Archivo de la memoria trans reclama y exige al estado ser humanizadas y el derecho a vivir con dignidad. A través de la creación del archivo de memoria que preserva y muestra historias colectivas que se movían en el olvido, y así también homenajear a las sobrevivientes del colectivo trans y travestis.

### 3 LA VIDA EN UNA MALETA: VALIJAS (EPISODIO 1) DEL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS (2021)

"El archivo lo que te marca es que durante mucho tiempo nuestros archivos estaban dentro de los archivos psiquiátricos y los archivos policiales. Hoy nosotras tenemos nuestro propio archivo donde empezamos a marcar nuestra propia historia contada por nosotras mismas".  
María Belén Correa (2021)

Este episodio tiene una serie de archivos producidos en un contexto de dictadura militar argentina, donde las mujeres trans y travestis fueron perseguidas, detenidas, torturadas y sometidas a múltiples formas de violencia estatal. Podemos considerar este episodio Valijas y los próximos como un archivo que contiene las experiencias verdaderas de las travestis que quedaron excluidas de los relatos oficiales sobre el terrorismo del gobierno argentino, que no las reconoció por décadas en los procesos de memoria y justicia. Aun cuando las formas de representación cinematográfica han experimentado transformaciones, el análisis de los discursos audiovisuales revela la persistencia de mecanismos narrativos y figurativos que siguen construyendo sobre las travestis desde perspectivas marcadas por la negatividad, el estigma y la marginalización. Al pensar en una manera diferente en cómo podrían ser narradas las experiencias de las travestis con material de archivo da como resultado una experiencia positiva y creación de la memoria de una comunidad marginada.



Figura 1: Archivos psiquiátricos. Frame de AMT-Valijas, Agustina Comedi.

Considerando la siguiente cita de Cristina Ortiz en *La Veneno* (2020) “Yo soy de Adra, donde la que no es puta, ladra. ¿Sabes que recuerdo de Adra? La primera vez que escuché la palabra maricón.” En un contexto abrumador por tratarse de una identidad trans y travesti de bajos recursos, son pocas las posibilidades de supervivencia y solamente las que somos travestis de barrio sabemos lo que es padecer en ese infierno grande. La cita de *La Veneno* dialoga muy bien con una cita de Belén en *AMT-Valijas* (2021) “Me escapé de ser el maricón del pueblo, ya había visto lo que le pasaba al maricón del pueblo. De ese pueblo pequeño, infierno grande, fue que me escapé”. En este sentido, la protagonista Belén Correa nos va contando en su testimonio sobre la exclusión y bullying a la que ya se enfrentaba desde pequeña, introduciendo de a pocos la migración como punto de escape para su supervivencia.



Figura 2: Me escapé de ser el maricón del pueblo. Frame de *AMT-Valijas*, Agustina Comedi.

La migración de las trans y travestis pobres desde ciudades del interior y barrios periféricos hacia grandes centros urbanos u otros países, está motivada por la búsqueda de condiciones de vida más seguras y oportunidades de supervivencia. La discriminación, el rechazo y la expulsión de los ámbitos familiares y educativos, y la falta de perspectivas laborales en nuestros lugares de origen nos llevan a desplazarnos hacia ciudades donde podemos construir y encontrar redes de apoyo, mayor anonimato y posibilidades de subsistencia junto a otras personas travestis, así como expresar nuestra

identidad con mayor libertad, aunque continuaremos enfrentando múltiples formas de violencia y marginalización.

La socialización primaria es con nuestra familia, sin embargo, ahí no entendemos cómo es que realmente funciona la sociedad. Lo descubrimos en la escuela, ahí es nuestro segundo contacto social que va influenciar en nuestra autoestima y comportamiento hasta la adultez. Para Belén la interacción en la escuela ya estaba siendo marcado por el acoso constante y el bullying por sus compañeros. En *AMT-Valijas* (2021) el punto de partida hacia la exclusión comienza desde la infancia de Belén en la escuela donde la voz en off marcada por la rabia menciona *“De forma de defensa que yo tenía en aquel tiempo era subirme a un tren distinto al otro horario. Llegaba media hora tarde al colegio. En el colegio daba la excusa de que me dormí y había perdido el tren, algo que pasaba todos los días”*.



Figura 3: Subirme a un tren distinto. Frame de *AMT-Valijas*, Agustina Comedi.

Posteriormente, Belén experimenta el rechazo de su propia familia, situación que la lleva a tomar la decisión de abandonar su barrio. Durante las ocasiones en que regresaba ya transicionada para visitar a sus familiares, debía hacerlo bajo la identidad de otra pariente, ocultando quién era realmente. Sin embargo, su creciente visibilización se convirtió en un motivo de conflicto dentro del entorno familiar, lo que finalmente la llevó a un exilio forzado.

Este proceso marca el inicio de una nueva etapa en su vida, caracterizada

por la necesidad de guardar toda su historia en una valija y comenzar de cero en otro lugar. En este momento, el discurso del documental es acompañado por imágenes de pasaportes, aviones y postales, elementos visuales que remiten al desplazamiento, la migración y la búsqueda de nuevos horizontes. El montaje logra sostener y reforzar estas emociones mediante el uso preciso de material de archivo, incorporado en los momentos adecuados para acompañar el testimonio de la protagonista y profundizar el sentido narrativo de la secuencia.

En las escenas en las que Belén relata la violencia institucional que sufrió en Estados Unidos como mujer trans migrante y su decisión de buscar nuevas oportunidades en Europa, se observa una cámara errante, que se desplaza sin una dirección fija. Este recurso visual acompaña su testimonio y dialoga con la experiencia de desplazamiento e incertidumbre que atraviesa la protagonista al llegar a un nuevo país. Esto valida la propuesta de transmitir desorientación de manera deliberada. La cámara actúa como una "instancia intermediaria" que obliga al espectador a sentir la misma inestabilidad que la protagonista, creando una empatía sensorial a través del encuadre y el movimiento.

La cámara que filma la interpretación del actor cinematográfico puede [...] intervenir y modificar la percepción que tiene el espectador de la prestación de los actores. Puede incluso [...] forzar la mirada del espectador y, dicho en una sola palabra, dirigirla (GAUDREAU, 1995, p. 34).



Figura 4: Llegada a Estados Unidos. Frame de AMT-Valijas, Agustina Comedi.

La sensación de desorientación transmitida por la cámara puede interpretarse como una representación de la búsqueda personal de Belén: la necesidad de encontrar un lugar donde pertenecer, reconstruirse y alcanzar cierta tranquilidad. Los movimientos de ida y vuelta refuerzan la idea de un recorrido marcado por la exploración y la inestabilidad, reflejando simbólicamente el camino de la protagonista. Así, la cámara parece acompañar su proceso de búsqueda, sugiriendo que, al igual que ella, continúa avanzando con la esperanza de encontrar un espacio propio.

Vale la pena mencionar que *Valijas* incluye pausas puntuales representadas mediante un fondo blanco, libre de distracciones, que funcionan como momentos de respiro para el espectador. Estas pausas aparecen en instantes precisos, generalmente después de una frase impactante y legítima del testimonio de la protagonista. "Lo que, en el film se nos aparece como más resistente al análisis es sin duda el tiempo [...] Es precisamente este carácter ineludible del desfile el que viene a cortar la parada de la imagen, permitiendo [...] incorporar una palabra, un discurso" (AUMONT; MARIE, 1990, p. 45). Las pausas en blanco actúan como una parada de la imagen simbólica. Al eliminar el flujo constante de imágenes, se permite que el discurso y el testimonio impactante se asienten, dándole al tiempo cinematográfico una dimensión de reflexión que el desfile ininterrumpido de planos no permitiría.

El poemario escenifica una toma por salto al vacío: una ocupación de la página en blanco por la palabra herida, un espacio reelaborado como territorio erizado luego de un derrumbe (LUONGO, 2015, p. 56).

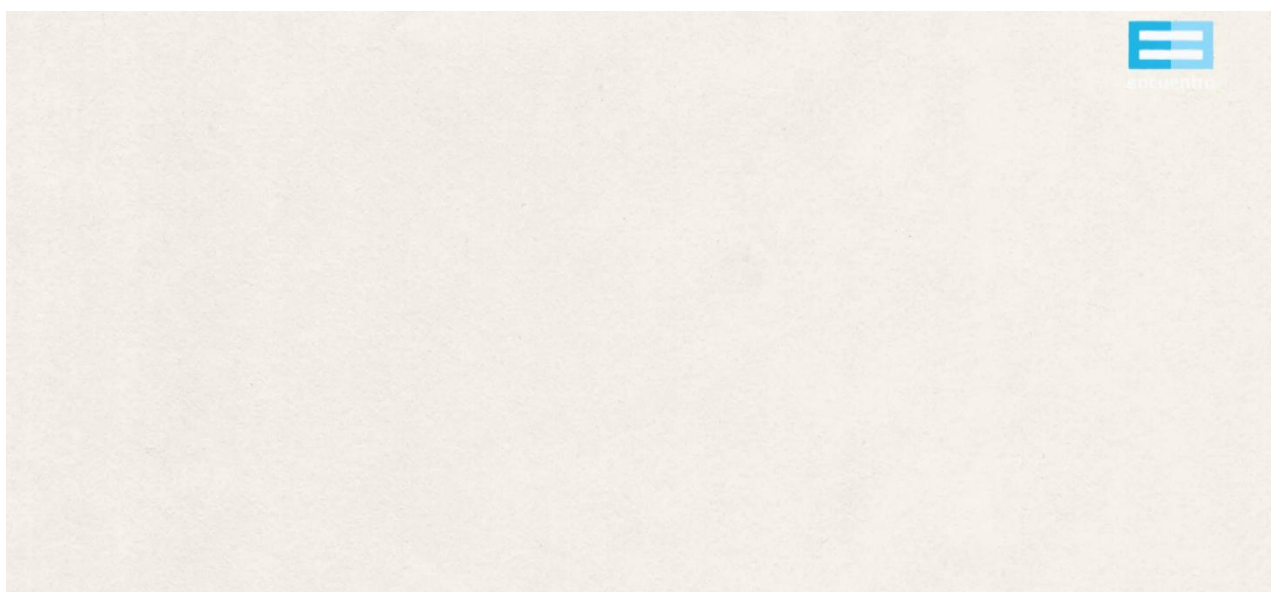


Figura 5: El exilio me marcó para siempre. Frame de AMT-Valijas, Agustina Comedi.

El uso de imágenes *bokeh*, caracterizadas por su desenfoque, también contribuye a dirigir la atención del espectador hacia la intensidad del testimonio. Al prescindir de imágenes descriptivas o ilustrativas, la secuencia evita distraer al público con elementos visuales que podrían limitar la interpretación del relato. En este contexto, fotografías o imágenes explícitas no habrían logrado transmitir la misma carga emocional que las palabras de la protagonista.

En esa misma línea, el desenfoque funciona como un recurso estético y narrativo que acompaña el discurso sin imponerse sobre él, permitiendo que la voz y la experiencia de Belén ocupen el centro de la escena. La ausencia de una representación visual concreta potencia la dimensión afectiva del testimonio, invitando al espectador a concentrarse en el contenido de sus palabras y en las emociones que estas evocan.

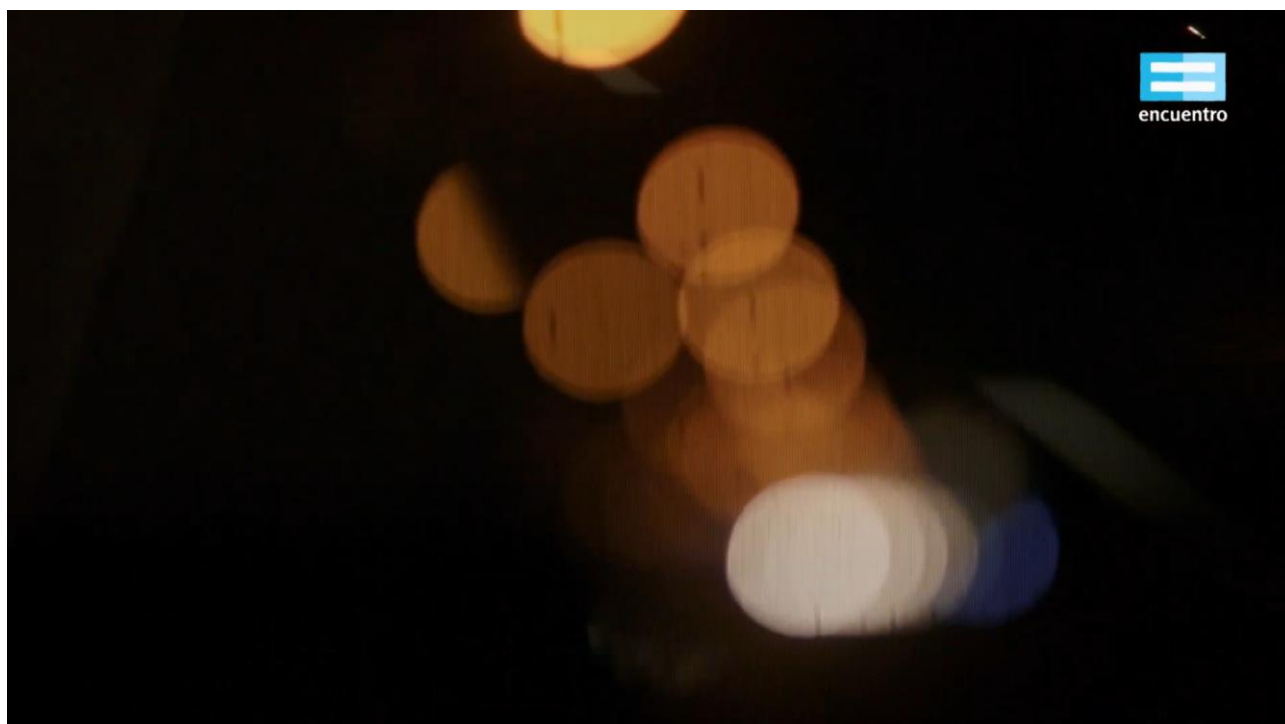


Figura 6: Tomo la decisión de irme. Frame de AMT-Valijas, Agustina Comedi.

Asimismo, el montador debió pensar cuidadosamente en la incorporación de estos silencios visuales y recursos estéticos y narrativos para permitir que el público reflexione sobre lo escuchado y procese la intensidad emocional del relato. Tanto las pausas representadas por fondos blancos como las imágenes desenfocadas cumplen la función de acompañar el testimonio sin competir con él, otorgándole espacio y profundidad. De esta manera, la historia narrada por una de las sobrevivientes adquiere una mayor

fuerza expresiva, generando en el espectador una sensación de tensión, conmoción y reflexión frente a las experiencias relatadas.

El material de archivo utilizado en *AMT-Valijas* (2021) fue digitalizado, pero no restaurado. Por ello, las fotografías aparecen en pantalla con manchas, marcas y huellas visibles del deterioro provocado por el paso del tiempo. Estos vestigios materiales pueden interpretarse simbólicamente como una extensión de las experiencias de las mujeres trans y travestis retratadas en el documental, cuyas vidas también estuvieron marcadas por el exilio, la exclusión y las múltiples violencias sufridas desde la infancia hasta la adultez. En este contexto, la decisión de conservar las imperfecciones de las imágenes parece dialogar con las cicatrices que atraviesan sus trayectorias de vida, otorgando a los archivos una dimensión emocional y testimonial que trasciende su valor documental. "[La contramemoria es un] complejo proceso de transmisión de los recuerdos en ruinas, vivos, latentes y actuantes de esos pasados posibles, pero aún no dominantes, que persisten en las experiencias y herencias conservadas por las clases populares y oprimidas de la historia" (AGUIRRE, 1998, p. 46). Aguirre refuerza la idea del archivo como un vestigio material. Las manchas y marcas son esos recuerdos en ruinas que, a pesar del deterioro, siguen latentes y actuantes. Conservar estas imperfecciones es un acto político que valida la trayectoria de vida de las mujeres trans como una herencia que se resiste a ser borrada o pulida por una estética hegemónica.

Asimismo, las fotografías aportan una mirada íntima y privada sobre la cotidianidad de las mujeres trans. Las imágenes las muestran compartiendo espacios de convivencia, reunidas en una habitación, acostadas en una cama, riendo en complicidad, descansando o simplemente habitando momentos de afecto y cercanía. A pesar de que algunas fotografías las muestran desnudas, estas no generan una mirada morbosa ni contribuyen a la sexualización de los cuerpos. Por el contrario, el montaje las presenta desde una perspectiva profundamente humana, permitiendo que el espectador las reconozca en su dimensión afectiva, emocional y social.

El cine narrativo intenta transformar el espacio (más o menos indiferenciado...) en lugar, es decir, un espacio vectorizado, estructurado, organizado según la ficción que se desarrolla y enmascarado afectivamente por parte del espectador (AUMONT; MARIE, 1990, p. 189).

Esta idea de Aumont y Marie explica cómo las fotografías de habitaciones o camas dejan de ser simples registros visuales para convertirse en lugares con carga

afectiva. La construcción visual de estos espacios íntimos permite que el espectador se involucre emocionalmente, reconociendo la cotidianidad trans como un espacio de pertenencia y socialización legítima.



Figura 7: Mi departamento se volvió un lugar para reuniones. de AMT-Valijas, Agustina Comedi.

De este modo, los archivos fotográficos, articulados con el testimonio de Belén, invitan a reflexionar sobre las condiciones de vida injustas y las múltiples adversidades que enfrentaron las mujeres trans y travestis. Al mismo tiempo, resaltan su capacidad de resistencia y su papel fundamental en la apertura de caminos para las generaciones posteriores de personas travestis, cuyas conquistas y posibilidades actuales se encuentran estrechamente vinculadas a las luchas sostenidas por quienes nos precedieron.

Al reflexionar sobre el proceso de selección de los archivos que aparecen en *Valijas*, surge la duda de si las imágenes fueron escogidas principalmente por su valor estético o por las emociones que son capaces de despertar en el espectador. Sin embargo, a medida que avanza el relato, resulta evidente que existe un elemento con una fuerza narrativa aún mayor: la voz de Belén. Es su voz en off la que resuena a lo largo del documental, cargando cada palabra de significado y vibrando con las emociones que emergen de los recuerdos compartidos.

En este sentido, las fotografías y los materiales de archivo funcionan como

acompañamientos visuales que enriquecen la experiencia narrativa, pero no constituyen el núcleo emocional de la obra. La verdadera potencia del relato se encuentra en la forma en que Belén reconstruye su historia a través de su testimonio. Su voz guía la interpretación de las imágenes, les otorga sentido y las transforma en fragmentos de una memoria más amplia, es decir, se convierte en detalles que complementan y amplifican una narrativa profundamente marcada por la oralidad, la memoria y la experiencia vivida. Así, los archivos no dejan de ocupar el centro de atención, sino que adquieren un carácter imagético en un documental que, al mismo tiempo, produce nuevos archivos.

En *Valijas* (2021), incluso si este episodio estuviera compuesto únicamente por la voz en off de Belén Correa, seguiría conservando gran parte de su potencia narrativa y emocional. Esto se debe a que el testimonio de la protagonista constituye el eje central de la obra. Su relato posee una fuerza capaz de sostener por sí mismo la atención del espectador, mientras que las imágenes y los materiales de archivo funcionan como elementos complementarios que enriquecen la experiencia audiovisual. Existen momentos en los que las fotografías mostradas no guardan una relación directa con lo que se está narrando, aunque en la mayoría de los casos sí acompañan el contenido del testimonio.

Sin embargo, el resultado final es tan efectivo que cuestionar la elección de determinadas imágenes o proponer su reemplazo por otras más literalmente vinculadas al relato podría conducir a un preciosismo innecesario. La fuerza del documental no radica en la exactitud ilustrativa de cada fotografía, sino en la manera en que estas dialogan con la memoria evocada por la voz de Belén. Asimismo, considerando las palabras de Aumont y Marie (1990), se sostiene que el análisis de un film debe reconocer que "el contenido del film no constituye nunca un resultado inmediato, sino que debe, en cualquier caso, construirse" (p. 132).

Al escuchar la narración de la sobreviviente, se percibe una profunda espontaneidad. Su voz, por momentos temblorosa, acompañada de pausas, vacilaciones y tartamudeos, transmite una sensación de autenticidad difícil de reproducir mediante una interpretación más controlada o una edición excesivamente técnica. Precisamente, esos pequeños detalles refuerzan la carga emocional de un relato construido a partir de recuerdos que abarcan más de cuarenta años de vida. Cada interrupción, cada cambio en la respiración y cada oscilación en el tono de voz permiten percibir el impacto que esas experiencias continúan teniendo en la protagonista.

Si estos elementos hubieran sido eliminados mediante una corrección más

rigurosa del sonido, el testimonio probablemente habría perdido parte de su naturalidad y de su fuerza expresiva. La preservación de estas marcas de oralidad contribuye a sostener la legitimidad del relato y a reforzar la condición de Belén como sobreviviente y narradora de su propia historia. Su voz no solo comunica información, sino también emociones, recuerdos y heridas que siguen presentes en el acto mismo de narrar. “En cualquier tipo de magma sonoro la presencia de una voz humana jerarquiza la percepción que se establece a su alrededor” (AUMONT; MARIE, 1990, p. 208).

Por esta razón, el lenguaje audiovisual de *Valijas* se percibe ligero, orgánico y desprovisto de artificios. Nada parece forzado o excesivamente elaborado para provocar una reacción emocional específica. Gilda Luongo (2015), define la contramemoria como una “fuerza intensa, cíclica, desordenada, persistente de una manera zigzagueante; tiene una relación muy cercana con hechos traumáticos” (p. 51). La espontaneidad que percibimos en el relato de Belén es, teóricamente, esa fuerza “zigzagueante” de la que habla Luongo.

A pesar de abordar la realidad de una comunidad históricamente marginada, *Valijas* logra conmover incluso a espectadores que no pertenecen a ella. Esto ocurre porque la obra consigue trasladar al público hacia las experiencias relatadas, generando empatía y cercanía con las protagonistas. Sin embargo, incluso cuando el documental logra ese acercamiento, permanece la conciencia de que el espectador apenas puede aproximarse a una pequeña parte de lo que las mujeres trans y travestis realmente vivieron.

La música instrumental utilizada también desempeña un papel fundamental en esta construcción narrativa. Se trata de una banda sonora sobria y contenida, que acompaña el relato sin imponerse sobre él. Su función no es dirigir las emociones del público de manera evidente, sino crear un clima propicio para la escucha. Gracias a esta decisión, la emoción surge principalmente del testimonio de Belén y no de recursos musicales destinados a intensificar artificialmente la sensibilidad del espectador. La música acompaña, sostiene y respeta el relato, permitiendo que la voz de la protagonista permanezca siempre en el centro de la experiencia de este documental.

El inicio y el final de *Valijas* están marcados por la presencia de la imagen de Belén. A primera vista, esta decisión podría parecer un recurso convencional o incluso predecible; sin embargo, dentro de la lógica narrativa del documental adquiere un significado mucho más profundo. Aunque el episodio se estructura a partir de su testimonio,

a lo largo del relato aparecen numerosas fotografías de otras mujeres trans y travestis que compartieron experiencias similares de exclusión, migración, violencia y resistencia. En este sentido, la voz de Belén trasciende su historia individual para convertirse en una voz colectiva. Su relato funciona como un homenaje a sus compañeras y a toda una generación de mujeres trans y travestis cuyas trayectorias estuvieron atravesadas por circunstancias semejantes. Belén habla por sí misma, pero también por aquellas que compartieron su camino, convirtiéndose en una representante simbólica de una memoria colectiva que este episodio del documental busca preservar.

Por ello, la elección de comenzar y concluir con su imagen resulta coherente con la propuesta narrativa de la obra. Su figura actúa como un punto de partida y de llegada que organiza el relato, mientras que las fotografías de otras compañeras expanden esa historia hacia una dimensión más amplia y comunitaria. No obstante, esta estrategia también puede generar cierta confusión en algunos espectadores, especialmente cuando no resulta evidente que muchas de las imágenes mostradas no corresponden a Belén. En determinados momentos, la diversidad de rostros y fotografías puede diluir la identificación entre narradora e imagen, dejando al espectador parcialmente desorientado. Sin embargo, esa aparente ambigüedad también puede interpretarse como una decisión significativa. Al no limitarse exclusivamente a ilustrar la vida de Belén, el episodio enfatiza que las experiencias narradas no pertenecen únicamente a una persona, sino que forman parte de una historia compartida por muchas otras mujeres trans y travestis. De esta manera, las fotografías dejan de funcionar como simples ilustraciones biográficas y pasan a constituir un archivo afectivo y colectivo, donde la voz de una protagonista consigue representar las memorias, los dolores y las resistencias de toda una comunidad.

#### 4 EL CARNAVAL LIBERA: PLUMAS (EPISODIO 2) DEL ARCHIVO DE LA MEMORIA TRANS (2021)

"Mi nombre es Cinthia tengo 60 años y soy una sobreviviente".  
Cintia (2021)

A diferencia del episodio *La vida en una maleta: Valijas* (2021), dirigido por Agustina Comedi, que articula el testimonio de la sobreviviente Belén Correa como una memoria individual capaz de representar una experiencia colectiva, *El carnaval libera: Plumas* propone una aproximación distinta a las vivencias travestis y trans. Mientras el relato de Correa reconstruye recuerdos vinculados a la infancia, la migración, la exclusión social, la persecución estatal y el exilio, evidenciando las múltiples formas de violencia que atravesaron estas trayectorias, *Plumas* recoge el testimonio de la protagonista Cintia, y se centra en el carnaval como un espacio de sociabilidad, expresión y aparente libertad. Sin embargo, el episodio también pone en tensión esta imagen festiva, al mostrar que dicha libertad era parcial y temporal. Aunque el carnaval permitía a muchas travestis habitar públicamente sus identidades y experimentar momentos de reconocimiento y pertenencia, estas experiencias coexistían con contextos de discriminación, violencia y marginalización que persistían más allá de la celebración. De este modo, el episodio revela las contradicciones entre los espacios de emancipación simbólica y las condiciones estructurales de exclusión que continuaban regulando sus vidas.



Figura 8: La gente quería ver a las travestis. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

En esta misma línea, puede entenderse que Agustina Comedi aborda en *El carnaval libera: Plumas* las experiencias de felicidad y libertad que las travestis encontraban en el carnaval. Sin embargo, el documental también pone en evidencia las contradicciones que atravesaban estos momentos de celebración. Las mismas personas que en la vida cotidiana las marginaban, ridiculizaban o rechazaban eran aquellas que durante el carnaval se mostraban fascinadas por sus cuerpos, sus vestuarios y sus performances. En ese contexto festivo, ser travesti parecía estar permitido e incluso era celebrado, lo que posibilitaba experiencias de alegría y reconocimiento. No obstante, las propias protagonistas eran conscientes de que esa aceptación estaba condicionada por su papel como parte del espectáculo carnavalesco y como objeto de entretenimiento para los asistentes.

Fuera de esos espacios, continuaban viviendo bajo la mirada prejuiciosa de una sociedad que las excluía y las situaba permanentemente en los márgenes. El carnaval funcionaba entonces como una suspensión temporal de las normas que regulaban sus vidas, permitiéndoles acceder fugazmente a una forma de visibilidad y reconocimiento que les era negada en otros ámbitos. Las fotografías que las muestran bailando, sonriendo y celebrando adquieren así una profunda carga emocional, ya que constituyen algunos de los pocos registros de felicidad pública disponibles para las mujeres trans y travestis.



Figura 9: Esos fueron momentos hermosos. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

Particularmente significativa es la imagen en la que varias travestis aparecen de pie dentro de un autobús, sonriendo mientras son observadas con sorpresa por mujeres cisgénero y niños. La fotografía condensa las tensiones que atraviesan toda la narrativa del episodio. Por un lado, muestra una escena de convivencia e interacción en el espacio público; por otro, evidencia el carácter excepcional de esa situación. Para Jacques Aumont y Michel Marie (1990), señalan que el discurso del film puede ser doble, pues a la imagen se le superpone "en el nivel de la enunciación, un discurso sobre las miradas y los encuadres" que permite inscribir en la puesta en escena una "jerarquía social" (p. 157). La sorpresa de las mujeres cisgénero y los niños funciona como una marca de ocularización que señala que el cuerpo trans es percibido como un elemento excepcional o fuera de lugar en la cotidianidad, revelando la norma social que habitualmente las expulsa.

En cierta medida, el carnaval parecía ser uno de los pocos momentos en que podían circular libremente vestidas de acuerdo con su identidad de género y compartir espacios públicos sin enfrentar inmediatamente la represión o la expulsión.



Figura 10: La gente hacía avalancha. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

También es interesante como una serie de fotografías muestra a las travestis bailando alegremente rodeadas por hombres, mujeres y niños que observan la escena entre risas y curiosidad. Estas imágenes revelan la ambivalencia de la aceptación

social que experimentaban durante las festividades. Si bien eran admiradas y celebradas, también eran convertidas en objetos de observación y espectáculo. De este modo, el episodio problematiza la aparente inclusión que ofrecía el carnaval, mostrando que el reconocimiento social estaba condicionado por su función como atracción festiva, una dinámica que remite a formas históricas de exhibición de cuerpos considerados diferentes o ajenos a la norma.

Esta ambivalencia se hace evidente cuando Cintia relata que la Municipalidad no remuneraba a las comparsas si estas no incluían travestis en sus presentaciones. Su testimonio sugiere que la presencia trans y travesti eran consideradas un atractivo fundamental del carnaval, no como resultado de un reconocimiento genuino de sus identidades, sino por la fascinación y curiosidad que despertaban entre el público. Sus cuerpos ocupaban un lugar central en la fiesta, aunque principalmente como parte del espectáculo, convirtiendo el cuerpo trans en un territorio de disputa política y estética. Gilda Luongo (2015), define las figuraciones como formas de trazar "mapas vivos de las posiciones encarnadas y las relaciones de poder"; se trata de una "historia tatuada en el cuerpo" (p. 54). El cuerpo trans en el carnaval no era solo carne, sino un mapa de poder. Al analizar esas fotografías se identifica cómo el colectivo trans utilizó la propia exotización impuesta por la Municipalidad para ocupar un espacio público que les era negado el resto del año.

La protagonista recuerda que los asistentes quedaban cautivados por sus cinturas, piernas y formas corporales. Esta reacción revela una relación compleja entre fascinación y estigmatización: los mismos cuerpos que durante el resto del año eran marginados se convertían temporalmente en objeto de admiración y atención pública. Sin embargo, dicha visibilidad estaba atravesada por el morbo y la exotización, más que por una verdadera aceptación social. De acuerdo con Aumont y Marie (1990), añaden que la representación de la mujer (o de las identidades feminizadas) en el cine clásico tiende a "congelar el flujo de la acción, dando lugar a la contemplación erótica" (p. 246). Esas fotografías capturan ese momento en que la mujer trans es "congelada" para la contemplación. Por ello, esas fotografías al ser analizadas en este ensayo, rompe ese congelamiento erótico y lo traslada al campo de la memoria política, cuestionando la naturaleza de esa fascinación.



Figura 11: A la gente le encantaba las travestis. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

En este contexto, el carnaval representaba para las trans y travestis una oportunidad excepcional para expresar libremente sus identidades y ocupar el espacio público. No obstante, esa libertad era parcial y condicionada, pues dependía de su función como atracción festiva. *Plumas* muestra así la paradoja de una celebración que, al mismo tiempo que habilitaba momentos de alegría, reconocimiento y pertenencia, también reproducía mecanismos de objetificación y exclusión. Los cuerpos que eran rechazados en la vida cotidiana eran celebrados durante la fiesta, revelando las tensiones entre visibilidad, reconocimiento y marginalización que atravesaban las experiencias travestis



Figura 12: En la vida real te cerraban la puerta. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

Comedi va introduciendo en este episodio de manera gradual la idea de la objetificación del cuerpo travesti a través de diversas estrategias visuales. Una de las más significativas aparece en una fotografía donde tres amigas trans posan juntas: una de ellas está sentada en una silla mientras las otras dos la rodean. Inmediatamente después, se presenta un acercamiento de la misma fotografía, pero recortada desde el cuello hasta los pies, suprimiendo los rostros de las amigas. Esta decisión estética puede interpretarse como una representación de la forma en que los cuerpos travestis eran frecuentemente reducidos a su dimensión física, convirtiéndose en objeto de observación y consumo visual mientras se invisibilizaban sus subjetividades, historias y experiencias.



Figura 13: Flexible a las amarguras y tristezas, tratas. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.



Figura 14: Tratas. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

Al reflexionar sobre el conjunto de fotografías que aparecen en *Plumas*, resulta evidente que predomina una estética asociada a la felicidad, la celebración y la diversión, tal como anticipa el propio título *El carnaval libera: Plumas*. Las protagonistas aparecen radiantes, bailando, sonriendo y vistiendo trajes que resaltan sus cuerpos. Sin embargo, estas imágenes no solo remiten a la alegría de la fiesta, sino también a procesos más complejos de construcción identitaria.

El cuerpo ocupa un lugar central porque constituye una conquista personal y colectiva alcanzada en condiciones sumamente adversas. En el contexto de la década de 1980, atravesada por la violencia estatal, la discriminación social y las limitadas posibilidades de acceso a intervenciones corporales, construir y sostener una imagen femenina requería importantes esfuerzos económicos, emocionales y físicos.



Figura 15: El eje esencial de una travesti son las hormonas. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

Desde esta perspectiva, la exhibición de sus cuerpos durante el carnaval puede entenderse también como una forma de resistencia. Más que una simple expresión de vanidad o exhibicionismo, estas prácticas funcionaban como una afirmación pública de la propia existencia en un contexto que buscaba invisibilizarlas. Mostrar sus cuerpos, ocupar las calles y participar activamente de la celebración implicaba reivindicar sus identidades y desafiar las normas de género dominantes. En este sentido, las fotografías

no solo registran momentos de felicidad, sino también gestos de resistencia política y simbólica mediante los cuales las mujeres trans y travestis reafirman: “estamos aquí”, reclamando el derecho a existir, ser vistas y reconocidas en el espacio público. Considerando las palabras de Gilda Luongo (2015), basándose en Braidotti, define las figuraciones como formas de trazar “mapas vivos de las posiciones encarnadas y las relaciones de poder”; sostiene que estas localizaciones no son meras metáforas, sino “historia tatuada en el cuerpo” (BRAIDOTTI, 2005 *apud* LUONGO, 2015, p. 54). Por lo tanto, esas fotografías no son solo retratos, sino un documento de una victoria política, en la que el cuerpo trans es ese “mapa vivo” donde se lee la resistencia al borramiento estatal.



Figura 16: Travestis en la calle. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

Otro recurso que resulta significativo en el episodio es el uso recurrente de fondos negros durante las transiciones y pausas narrativas. Estas interrupciones visuales producen una sensación de vacío y de ausencia, como si la imagen se extinguiera momentáneamente o ya no hubiera nada más para mostrar. Desde una lectura simbólica, estos cortes pueden interpretarse como una invitación a reflexionar sobre las contradicciones que atraviesan la experiencia carnavalesca representada en este episodio. Si bien el carnaval aparece como un espacio de alegría, libertad y afirmación identitaria, los fondos negros parecen recordar constantemente que dicha experiencia no estaba exenta

de tensiones. Las protagonistas eran conscientes de que la admiración y los aplausos que recibían durante la fiesta coexistían con formas de ridiculización, exotización y exclusión que continuaban operando fuera de ese contexto festivo. De este modo, la oscuridad interrumpe la euforia de las imágenes carnavalescas y sugiere una realidad más compleja que subyace detrás de la celebración.

En esa misma línea de pensamiento, André Gaudreault y François Jost (1995), explican que la banda de imagen puede ser "reemplazada a veces por la pantalla en negro", funcionando como una "defección" que puede tener un "origen narratorial" (p. 90). El fondo negro en *Plumas* es una decisión narrativa deliberada., pues al funcionar como una "defección" del flujo de imágenes carnavalescas, el documental en este episodio interrumpe la transparencia del relato para direccionar al espectador a reconocer la naturaleza fragmentaria de esa alegría. No es solo un cierre de escena; es el espacio donde la "narradora" (la instancia relatora) introduce el silencio necesario para procesar la contradicción entre la fiesta y la exclusión.



Figura 17: Estuve más presa de lo que viví afuera. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

También resulta especialmente interesante la secuencia de recreación en la que las protagonistas confeccionan sus vestimentas para el carnaval. La escena recreada está construida mediante una sucesión de planos detalle que muestran agujas, telas, lentejuelas, manos cosiendo y pequeños fragmentos del proceso de elaboración. En

términos cinematográficos, una acumulación tan prolongada de planos cerrados podría generar una sensación de encierro o saturación visual, llevando al espectador a desear planos más abiertos que permitan contextualizar la acción. Sin embargo, en este caso ocurre lo contrario. La insistencia en los detalles dirige la atención hacia aquellos elementos que habitualmente permanecen invisibles y transforma la actividad cotidiana de la costura de trajes en un espacio de intimidad y cuidado.



Figura 18: Yo hacía mis trajes. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

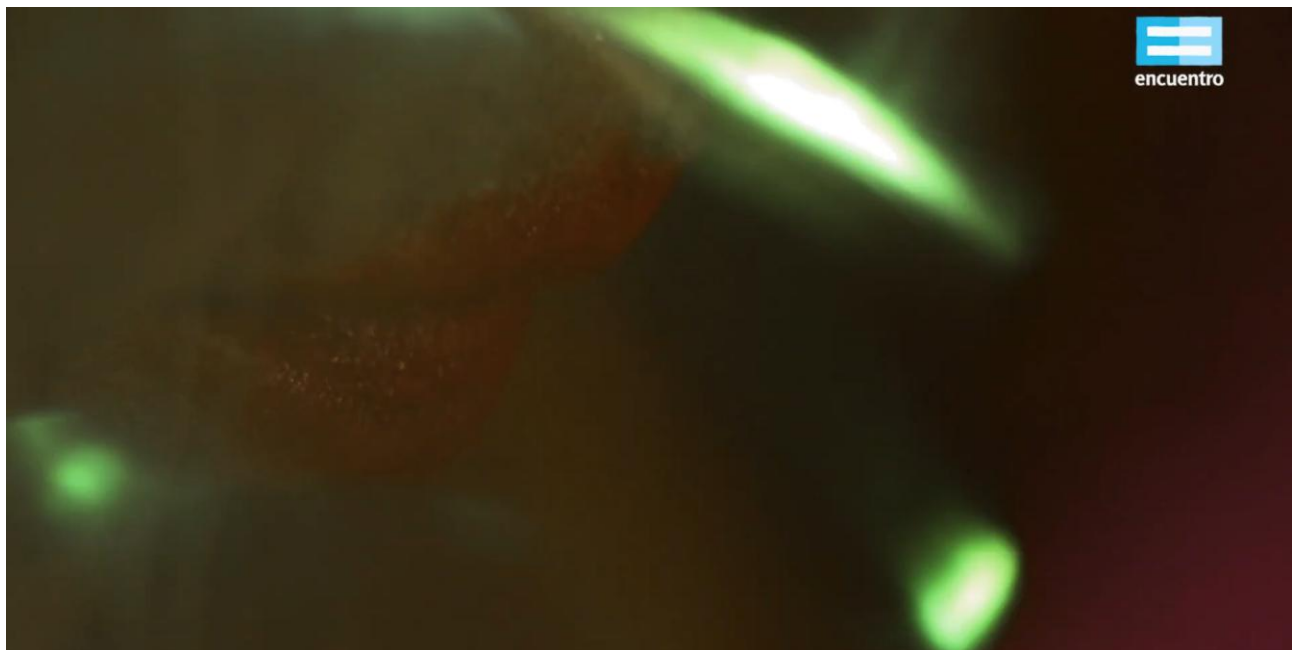


Figura 19: Tanga y lazos doblados. Frame de AMT-Plumas, Agustina Comedi.

La ausencia de escenas recreadas en planos generales puede interpretarse como una decisión que privilegia los momentos de construcción personal por encima de los contextos de exclusión que rodeaban sus vidas. *Plumas* no parece interesado en mostrar el entorno hostil que las condicionaba, sino en detenerse en aquellos instantes donde las protagonistas podían ejercer agencia sobre sus propios cuerpos e identidades. Los detalles de las telas, los adornos y las manos trabajando adquieren así una dimensión afectiva, pues remiten a momentos de ilusión, creatividad y pertenencia. En este sentido, la secuencia no solo documenta la preparación para el carnaval, sino que también recupera pequeños gestos de felicidad y humanidad dentro de trayectorias marcadas por la violencia y la marginalización.

La mirada que se proyecta sobre un film se convierte en analítica desde el momento en que [...] uno decide disociar ciertos elementos de la película para interesarse especialmente en aquel momento determinado, en esa imagen o parte de la imagen (AUMONT; MARIE, 1990, p. 19).

La fragmentación visual de agujas, telas y manos no es un error de "encierro", sino una elección enunciativa. Al disociar el cuerpo de su entorno hostil y centrarse en el "detalle", el documental dirige al espectador a adoptar una mirada analítica sobre el trabajo manual, elevando la costura de un traje de carnaval a la categoría de construcción de identidad.

Así, este episodio demuestra que la memoria travesti no puede reducirse únicamente al dolor o a la victimización. También está compuesta por deseos, celebraciones, vínculos afectivos y momentos de felicidad que, aunque fugaces y condicionados, representaron formas fundamentales de resistencia y de reivindicación de la propia existencia.

## 5 CONSIDERACIONES FINALES

A partir del análisis cinematográfico de *La vida en una maleta: Valijas* (2021) y *El carnaval libera: Plumas* (2021), episodios de la serie documental *Archivo de la Memoria Trans* (AMT), se concluye que estas obras emergen como una necesidad histórica en un contexto donde, hasta hace apenas cuatro años, no existían las condiciones sociales ni políticas para que estas voces fueran integradas a la memoria nacional. Ambos episodios se articulan mediante la productividad del concepto de contramemoria, el cual, en términos de Aguirre (1998), reside en la capacidad de transformar el material de archivo en un gesto político de resistencia que resucita pasados reprimidos para convertirlos en líneas dominantes del devenir histórico.

En *Valijas*, esta productividad se traduce visualmente en la decisión de utilizar materiales digitalizados, pero no restaurados. Bajo la óptica de Aguirre, las manchas y huellas del deterioro físico de las fotografías no son meros defectos técnicos, sino que actúan como una extensión simbólica de los recuerdos en ruinas de las protagonistas, cuyas trayectorias fueron marcadas por el exilio y la violencia estatal. Por su parte, en *Plumas*, la contramemoria opera al rescatar el carnaval como algo más que una festividad; se manifiesta como un mapa vivo de poder, siguiendo la noción de figuraciones de Luongo (2015), donde el cuerpo trans ocupa un espacio público que le es negado el resto del año. Así, el archivo deja de ser un depósito estático para convertirse en una fuerza zigzagueante que vincula lo individual con lo colectivo y lo traumático con lo celebratorio.

La legitimidad de esta memoria se construye, fundamentalmente, a través de una ruptura radical con la narratología cinematográfica dominante, que históricamente ha representado al colectivo desde el sensacionalismo o lo grotesco. Al centralizar la voz propia de las sobrevivientes, la serie valida la propuesta de Bula (2022) sobre el derecho a la subjetividad. En este sentido, la voz en off de Belén Correa en *Valijas* no solo comunica información, sino que, como señalan Aumont y Marie (1990), jerarquiza la percepción del magma sonoro, transformando su testimonio espontáneo con sus pausas y vacilaciones en una prueba de autenticidad y soberanía narrativa.

El análisis del montaje revela que este no es un recurso meramente técnico, sino el eje que estructura el discurso de la memoria colectiva. Procedimientos como los silencios visuales y fondos blancos/negros operan como una "parada de la imagen" (Aumont y Marie, 1990), permitiendo que el impacto emocional del relato se asiente en el

espectador y se convierta en un tiempo de reflexión. Asimismo, el uso de la cámara errante y el desenfoque (bokeh) en *Valijas* se aleja de la descripción literal para generar una empatía sensorial; este recurso, interpretado desde Gaudreault y Jost (1995), funciona como una instancia narratorial que obliga al espectador a experimentar la desorientación y la inestabilidad del exilio. En *Plumas*, la fragmentación mediante planos detalle de la costura eleva un acto cotidiano a la categoría de construcción identitaria, permitiendo una mirada analítica que rescata la agencia de las protagonistas sobre su propia imagen.

Finalmente, estas propuestas expanden la imagética del colectivo trans al desplazar el foco de lo macabro hacia momentos de intimidad y felicidad pública. El lenguaje audiovisual logra lo que Aumont y Marie definen como la transformación del espacio en lugar, dotando a las habitaciones y reuniones de una carga afectiva que las reconoce como espacios de pertenencia legítimos. Al exhibir cuerpos que celebran y resisten, la serie no solo documenta el pasado, sino que reclama el derecho a existir en el presente. Finalizando, el Archivo de la Memoria Trans consolida el medio audiovisual como un espacio de justicia reparativa, rescatando la humanidad desde la clandestinidad y otorgando a las sobrevivientes el estatus de sujetos de conocimiento válidos en la construcción de un nuevo sentido común social.

## REFERENCIAS

ADFCINE. Autores de Fotografia Cinematográfica Argentina, 2018. Socies adherentes. Disponível em: <https://adfcine.org/team/bomba-mariana-adf/>. Acesso em: 15 de fev. de 2025.

AGUIRRE, Carlos Antonio. **De memorias, olvidos y contramemoriosos: La nueva disputa por la historia en México**. Disponível em: [https://www.lainsignia.org/2003/mayo/cul\\_022.htm](https://www.lainsignia.org/2003/mayo/cul_022.htm)  
Acesso em: 24 fev. 2025.

AGUIRRE, Carlos Antonio. Historia, memoria y contramemoria. **Ciencias**, México, n. 49, p. 46-49, ene./mar.1998. Disponível em: <https://www.revistacienciasunam.com/en/198-revistas/revista-ciencias-49/1901-historia,-memoria-y-contramemoria.html>.  
Acesso em: 06 fev. 2025.

AMT. Archivo De La Memoria Trans, 2020. Acerca. Disponível em: <https://archivotrans.ar/index.php>. Acesso em: 13 de fev. de 2025.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Análisis del film**. Traducción de Carlos Losilla. Barcelona: Paidós, 1990. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/aumont-marie-analisis-del-film-5-pdf-free.html>  
Acesso em: 06 jan. 2026.

BARBARO, Marcela. **Archivo de la Memoria Trans: la serie documental de una historia colectiva**. Disponível em: <https://broquel.ptn.gob.ar/2021/05/14/archivo-de-la-memoria-trans-la-serie-documental-de-una-historia-colectiva/>.  
Acesso em: 10 fev. 2025.

BULA, Valeria. **Hacia un Contra-Archivo Radical y Queer: El Archivo de la Memoria Trans y la [Re]Construcción de la Memoria Colectiva Sobre la Violencia Institucional en Argentina**. Disponível em: [https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4577&context=isp\\_collection](https://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4577&context=isp_collection)  
Acesso em: 09 fev. 2025.

CAMPUZANO, G; LORENZO, K; RODRIGUEZ, A. Museo Travesti del Perú. **Nerter Revista dedicada a la literatura, el arte y el conocimiento**, España, n. 25-26, p. 43-53, 2015-2016. Disponível em: <https://salutsexual.sidastudi.org/resources/inmagic-img/DD70737.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2025. Acesso em: 18 fev. 2025.

GAUDREAU, André; JOST, François. **El relato cinematográfico: cine y narratología**. Barcelona: Paidós, 1995. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoev69vZ1Y1b0FBQVNfdDg/edit?resourcekey=0-SlkHt2HumvzLdpOUg8RGPQ>  
Acesso em: 9 fev. 2026.

LUONGO, Gilda. **Revista Nomadías**, Chile, n.19, p. 49-61, jul. 2015. Disponível em: <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/36762>.

Paranhos, William. Ñ Ñ Nos Matar Agora. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, Brasil, v. 6, n. 20, p. 518-523, ago. 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.6018/317091>. Acesso em: 29 jan. 2025.

PEREYRA, Ana Marisa. Archivo de la Memoria Trans: Imágenes digitales, fotografías y el arte de construir memoria. **InMediaciones de la Comunicación**, [S. l.], v. 19, n. 2, p.191-218, jul./dic. 2024. Disponível em: <https://revistas.ort.edu.uy/inmediaciones-de-la-comunicacion/article/view/3766>. Acesso em: 10 fev. 2025.

ROMERO, Belen. Re-existencias travestis: Una contrahistoria desde la diferencia visual en Perú. **Arte y Políticas de Identidad**, Murcia, v. 16, p. 97-122, jun. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.6018/317091>. Acesso em: 02 fev. 2025.

RUIZ, Belen. **Agustina Comedi: Una mirada del cine Queer**. Disponível em: <https://revistabecult.com.ar/agustina-comedi-una-mirada-del-cine-queer/>. Acesso em: 15 fev. 2025.

SÁNCHEZ, Ignacio. **Revista Nomadías**, Chile, n. 28, p. 87-103, dez. 2019. Disponível em: <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/57454/60902>. Acesso em: 19 fev. 2025.

SAURI, Cecilia. **Archivo de la Memoria Trans: cruces entre estética, memoria y género**. Disponível em: [http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa\\_28/sauri\\_mesa\\_28.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/03/seminario/mesa_28/sauri_mesa_28.pdf). Acesso em: 22 fev. 2025.

SIQUEIRA, Vinicius. **Curso “Perspectivas Mestiças” aborda o corpo terceiro-mundista em São Paulo**. Disponível em: [https://colunastortas.com.br/curso-perspectivas-mesticas-aborda-o-corpo-terceiro-mundista-em-sao-paulo/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR00NeLNq2HM81qE6t43grIGHKUFqEPdoQoDOb9yRBZWttvvSmolCSLG8bU\\_aem\\_fS4gVeE0YbcSfA\\_6YZg-Qw](https://colunastortas.com.br/curso-perspectivas-mesticas-aborda-o-corpo-terceiro-mundista-em-sao-paulo/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR00NeLNq2HM81qE6t43grIGHKUFqEPdoQoDOb9yRBZWttvvSmolCSLG8bU_aem_fS4gVeE0YbcSfA_6YZg-Qw). Acesso em: 11 fev. 2025.

TELLO, Andrés. El arte y la subversión del archivo. **AISTHESIS**, Chile, n. 58, p. 125-143, jun. 2015. Disponível em: [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812015000200007](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812015000200007). Acesso em: 9 fev. 2025.

TEJERO, Natalia. Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo, de Andrés Maximiliano Tello (2018). **Chuy: Revista de Estudios Literarios Latinoamericanos**, Argentina, v. 6, n. 7, p. 200-210, dez. 2019. Disponível em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/chuy/article/view/418>. Acesso em: 25 fev. 2025.

## FILMOGRAFÍA

Archivo de la Memoria Trans (2021), Agustina Comedi y Mariana Bomba, Argentina

La vida en una maleta: Valijas (Episodio 1)

El carnaval libera: Plumas (Episodio 2)

Veneno (2020)